PREMIÈRE PARTIE

LE MODERNE ET LE POSTMODERNE

CHAPITRE 1 : UNE GENÈSE DE LA NOTION ET MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE

Tel le préfixe « méta- » ayant hanté les milieux intellectuels il y a quelques dizaines d'années, le préfixe « post- » est devenu, dans le dernier tiers[1] du siècle passé, un moyen de créer de nouveaux termes à la mode dans la mesure où nous sommes entrés à l'époque du « post-humanisme », à l'époque « post-héroïque », « post-historique », « post-industrielle », et qu'on parle du « post-fonctionnalisme », « post-structuralisme », « post-positivisme », « post-rationalisme », « post-communisme », etc. La liste peut finalement aboutir à la notion globale de « postmodernisme », ou plutôt « post-modernisme », ou bien « postmodernité » ou « post-moderne ». Bref, la multitude de dénominations que nous entendons, et peut-être procurons à l'époque contemporaine, est enivrante, mais aussi bien accablante, ne serait-ce que pour une certaine incapacité à distinguer de façon rigoureuse entre les différents critères classificatoires produisant tant de notions. La situation est devenue à ce point critique qu'elle a incité D. Davis, théoricien américain, à rédiger en 1980 une étude intitulée *Post-everything* (Post-tout), ainsi que le philosophe tchèque Miroslav Petrusek à publier l'essai '*Post-co' vlastně?*[2] ('Post-quoi' en effet ?), une dizaine d'années plus tard.

Notre propos sera alors d'essayer d'opérer une classification des définitions données ou proposées par des auteurs, qu'ils soient philosophes, esthéticiens, sociologues, critiques littéraires ou historiens d'art. Plutôt que de donner une définition unique et sans réserve, ce qui serait, d'ailleurs, une tâche irréalisable, il s'agira d'esquisser des points de vue majeurs sur la problématique et d'en tirer des conséquences pour notre projet qui est d'éclaircir les raisons qui incitent la critique à qualifier de « postmoderne » l'écriture d'un romancier contemporain, fût-ce avec des hésitations.

Bien que nous adoptions pour hypothèse de travail le postulat que le dernier quart du XXe siècle revêt les traits du postmoderne, en quelque sorte indéfinissable d'après certains et, par conséquent, dépourvu de tout point de repère, nous aurons recours, pour nous mieux situer dans l'avalanche des opinions, à des définitions, car même le constat caractérisant une époque comme dépourvue de définitions est aussi une définition, fût-elle la négation d'elle-même.

La place de la notion de postmoderne parmi les autres « post- » est spécifique. Sa portée atteint de nombreux domaines de l'activité humaine. Ainsi, on parle de la culture postmoderne, de la littérature postmoderne, de la philosophie postmoderne, de la société postmoderne (même si la sociologie se montre réticente), du monde

1 En parlant du contexte européen.

2 Miroslav Petrusek, « 'Post-co' vlastně? », *Tvar*, № 6, 1990, pp. 1 et 5.

postmoderne. Ce terme acquiert son statut de « discours sur le postmoderne »[3] qui se développe à partir des années 1950 et s'accélère dans les années 1980. Il se fonde sur une relation spécifique à la modernité, définie comme formation culturelle liée à l'industrialisation et aux projets d'émancipation de l'humanité. La position du postmoderne par rapport à la modernité pourrait être caractérisée comme l'une de ses interprétations, comme une approche de la culture du moderne. Reste à déterminer si cette approche est critique, si elle est la continuation de la modernité ou son abandon. En ce sens, le postmoderne apparaît sous une lumière différente de celle des positions antimodernes. Celles-ci sont la négation et de refus de la question moderne.

Ici, une mise en perspective historique se révèle nécessaire si l'on veut saisir le sens du terme dans sa globalité. Elle est d'autant plus urgente lorsqu'on se propose de relativiser des points de vue opposés à la notion qui ne reflètent, assez souvent, qu'un seul trait correspondant à l'une des phases de son évolution.

Naissance de la notion (1880–1946)

La notion de postmoderne est née comme un besoin de distanciation par rapport la modernité et au modernisme. Il est possible de distinguer trois phases de « mûrissement », qui se recoupent avec trois acceptions de la notion. La première phase va de 1880 à 1946. Le terme apparaît en Angleterre sous la plume du peintre Chapman qui s'en sert pour désigner une peinture qu'il prétendait *plus moderne* que celle des modernes, c'est-à-dire celle des impressionnistes français.[4] En 1917, Rudolf Panwitz publie l'étude *Die Krisis der europäischen Kultur*[5] où, sous l'influence du nietzschéisme, il développe l'idée de l'« homme postmoderne », censé être doué pour les sports, formé par la raison, dressé par la discipline militaire, plein d'assurance et préparé au niveau religieux, bref un homme né du tourbillon de la décadence et du nihilisme européen, entre barbarie et déclin. Ces caractéristiques vont retentir encore à de nombreuses reprises.

La notion de postmoderne, sous forme de « postmodernisme », surgit une troisième fois dans le domaine de l'histoire littéraire. Cette fois-ci pour la réaction de la littérature hispano-américaine contre le modernisme, courant de la littérature hispanique de la fin du XIXe et du début du XXe siècles, dans l'anthologie de la poésie espagnole et hispano-américaine (*Antología de la posía española e hispanoamericana*) de Federico de Onís.[6] Cette réaction était pour ce dernier une partie latente du modernisme. Dans tous les cas mentionnés, la notion est synonyme de décadence et exprime une crise certaine. Symptomatique peut paraître le fait qu'à la même époque où de Onís envisage la culture hispano-américaine en termes de postmodernisme, l'Europe voit surgir les œuvres de Heidegger et Wittgenstein dont notamment celles de la

3 Stanislav Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, Olomouc, Mladé umění k lidem, 1991, p. 3.

4 Cf. Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries*, New York, Printed Editions, 1978, p. 7.

5 Werke 2, Nürnberg, 1917.

6 Madrid, 1934.

deuxième moitié des années trente. Celle-ci apporteront les plus importantes sources d'inspiration du postmoderne.

De 1947 aux années 1960

En 1947 (rééd. en 1954 et 1956), Arnold Toynbee publie un ensemble d'études sur l'histoire[7] où la notion de postmoderne s'inscrit encore dans le sens de crise et qui marque l'époque. Toynbee développe dans cet ouvrage l'idée de la fin de la domination de la culture occidentale et de son héritier – l'industrialisme. Cette fin se manifeste comme un passage du « mondialisme européen » au véritable mondialisme. Au cours de ce processus, les valeurs culturelles européennes cesseront de prédominer à l'échelle mondiale et entreront dans une étape où toutes les cultures de la planète se trouvent sur le même niveau en s'entrecroisant et s'influençant réciproquement. En même temps ce processus sera secondé, selon cet historien anglais, par un changement dans la manière de concevoir les rythmes de la société européenne, héritière de la tradition judéo-chrétienne qui envisage l'Histoire comme l'histoire du salut articulée par la création, le péché, la rédemption et l'attente du jugement dernier. Le schéma linéaire étant appliqué au concept moderne de l'histoire, celle-ci se présente alors comme l'histoire de l'émancipation de l'homme et s'apparente donc au projet des Lumières. Toynbee prévoit alors une nouvelle façon de rythmer l'Histoire de la société européenne en matière d'alternance des périodes de paix et de guerre en Europe.[8] Les thèses avancées par Toynbee n'ont trouvé d'audience qu'à partir des années 1960 où les phénomènes prévus par lui (échanges interculturels dérangeant la domination culturelle euro-américaine) ont commencé à être tangibles.[9]

C'est dès 1949 que la notion de postmoderne se voit étendue au domaine de l'architecture dans l'étude de l'architecte anglais Joseph Hudnut « The Post-Modern House ».[10] Une vingtaine d'années après, ce seront les architectes Robert Venturi et Nikolaus Pevsner qui ouvriront la discussion autour du « postmodernisme » et qui, en compagnie des critiques littéraires, feront de la notion un terme fréquent. Une étape des discussions sur la fin de la culture supérieure, sur la fin de la domination de la culture occidentale, s'achève par la publication de l'étude de l'Américain Irwing Howe *Mass Society and Postmodern Fiction* en 1959. Ces débats ont été menés aux Etats-Unis depuis le milieu des années cinquante et il n'est pas sans intérêt de noter qu'ils répondent à l'avènement de la Beat Generation. D'autres théoriciens américains attentifs à cette nouvelle forme de la culture américaine ont ajouté une nouvelle valeur à la notion de postmoderne qui, quoique déjà ancienne, revêt encore le sens du refus de la culture moderne. Les prévisions de Toynbee concernant l'entrée de l'humanité dans un nouvel âge ont été assimilées à toute forme de manifestation

7 *A Study of History*, Vol. IX, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1954.
8 Cf. notamment « 'Laws of Nature' in the Histories of Civilisations. The War-and-Peace Cycle in Modern and post-Modern Western History », *op. cit*, pp. 234-260.
9 Stanislav Hubík, *op. cit.*, p. 6.
10 In *Architecture and the Spirit Man*, Cambridge, 1949.

de cette rupture : en littérature notamment dans les proses rebelles de J. D. Salinger, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, etc. L'une des caractéristiques majeures de cette nouvelle culture est le renoncement au mythe de l'*American dream*, à l'idée d'une culture purement américaine et close. Mais il faut mentionner également le refus de la pensée rigoureuse et géométrique du modernisme, de l'esthétique moderne, la volonté d'une communication ouverte vers d'autres cultures.

Une nouvelle dimension sur laquelle se bâtit la divergence entre la culture moderne et postmoderne apparaît à partir de 1965. Il s'agit de la question de la concurrence entre la culture « haute », celle des élites, et « basse », celle des masses. La première se voit disqualifiée par Leslie Fiedler[11] en raison de son éloignement des masses. La problématique du public élitiste et celui de masse, la question de la fonction et des possibilités des nouveaux moyens de communication dans la création et reproduction artistique, la question de la critique nouvelle, non-traditionnelle, etc., sont ouvertes. Dans cet article, Leslie Fiedler condamne les auteurs dits « modernes », tels que Joyce, Eliot, Proust, Mann à être « dépassés », ne serait-ce qu'à cause de leur accessibilité « difficile » pour le large public, pour lequel ils sont pratiquement illisibles. Il souligne également le fait que l'intérêt de toute création artistique se déplace des mains des critiques et théoriciens d'art dans celles du large public et qu'une nouvelle relation entre l'artiste et son public advient. Fiedler montre que la question postmoderne est étroitement liée à une certaine décadence de la culture moderne et qu'elle représente la réaction à « l'épuisement de l'art », dont a parlé John Barth en août 1967 dans l'article « The Literature of Exhaustion » (« La Littérature de l'épuisement »), provoquant de vives controverses.[12] D'ailleurs, quelques années plus tard, ce sera de nouveau John Barth qui parlera de la fiction postmoderne en termes de littérature de renouvellement.[13]

Les années 1970

Ces années ont connu le passage de la pensée structuraliste dans la phase communément désignée comme poststructuraliste, notamment dans l'œuvre de Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, etc. Cette période est délimitée par deux œuvres majeures se rapportant à la question du postmodernisme : en 1971 « POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography » d'Ihab Hassan[14] et en 1979 *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* de Jean-François Lyotard.[15] Tandis que la première apporte une synthèse, y compris l'inventaire des auteurs, œuvres et critiques sous l'égide du postmoderne, l'autre transpose la no-

11 Cf. notamment son article « Cross the Border – Close the Gap », *Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. II, New York, Stein and Day, 1970.

12 *Atlantic Monthly*, August 1967.

13 John Barth, « The Literature of Resplanishment », *Atlantic Monthly*, January 1980. Cet article a paru en français la même année : « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, 48, 1981, pp. 395–405. Nous nous référons à la version française.

14 *New Literary History*, No 1, 1971, pp. 30-50.

15 Paris, Minuit, 1979.

tion dans le domaine de la science, notamment dans le champ de la théorie de la connaissance. Quoique soumise, quelques années plus tard, à des critiques de la part d'auteurs comme Charles Jencks et John Barth, l'étude d'Ihab Hassan est longtemps restée le point de repère par rapport auquel se définissaient d'autres auteurs de l'époque. Déplaçant le champ d'intérêt vers des questions d'impact plus large et plus profond, l'ouvrage de Lyotard représente une vraie limite dans la formation de la notion. D'autant plus qu'à partir de cette date, elle commence également à gagner le milieu français, même si celui-ci se montre assez réticent et si les intellectuels français adoptent des attitudes critiques envers le terme.

Entre ces deux dates (1971-1979) le terme de « postmodernisme » était employé en tant que désignation programmatique de la littérature de l'époque : en 1972, naît la revue américaine *Boundary 2*, caractérisée comme une « revue de la littérature postmoderne ». En énumérant les diverses manifestations consacrées à la notion de littérature postmoderne – une revue trimestrielle ou des colloques et séminaires organisés dans des établissements universitaires américains ou allemands – John Barth avance, dans son rapport sur la littérature postmoderne, que la notion est déjà bien ancrée, particulièrement dans le discours littéraire où elle s'est répandue au cours des années soixante et soixante-dix : « A la lumière de tels faits, on pourrait croire naïvement qu'une telle créature, le postmodernisme, avec ses caractéristiques bien définies, existe vraiment en toute liberté dans notre pays. »[16] Or, plus on parle de la littérature postmoderne, plus les auteurs et les œuvres s'y réfèrent, et moins on perçoit les limites de la notion. Et moins on saisit les critères pour lesquels tel auteur ou tel œuvre peut être désigné comme postmoderne. C'est d'ailleurs ce que Barth lui-même avance par les deux clins d'œil dans le passage cité (« naïvement », « créature ») et en partie dans son article.

Tout en demeurant toujours dans les limites d'une distanciation ou d'un rejet de la modernité, la notion acquiert de nouvelles dimensions au cours des années soixante-dix, notamment avec l'intérêt croissant, après 1972, pour Jacques Derrida et Michel Foucault aux États-Unis. C'est dans les années soixante-dix que la notion se voit appliquée de manière pluridisciplinaire, en particulier grâce à la renommée que lui a procurée Charles Jencks.[17] Il s'en sert pour tracer les tendances nouvelles dans l'architecture contemporaine, celle qui renonce au programme du modernisme représenté par le fonctionnalisme et le projet du Bauhaus.

Avant de continuer à parcourir l'histoire de la notion de postmoderne par les années quatre-vingt, il se révèle intéressant d'anticiper et de rendre compte de la façon dont la notion a été perçue en France dans les années quatre-vingt-dix. Pour Antoine Compagnon, l'un des critiques de la notion pour ses nombreuses contradictions, l'apparition du terme de postmoderne correspond tout d'abord au surgissement du kitsch dans l'art en général. Cette acception première et péjorative, suivie par celle de la contre-culture et de l'« expulsion »[18] de la modernité, coïncide, selon lui, avec

16 John Barth, art. cit., p. 395.

17 *The Language of Postmodern Architecture*, Rizzoli, 1977. Edition française : *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979.

18 Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 160.

l'avènement de la société de consommation, en raison du fait qu'il n'est pas possible d'envisager de parler du « postmodernisme » dans le milieu français au moment où le « postmodernisme » américain commence à acquérir des contours plus précis, pour la simple raison que la société de consommation apparaît en France bien après l'Amérique.[19]

Bien qu'elle soit toujours employée pour le domaine culturel américain, la notion de postmoderne débarque dans la France littéraire en 1977 grâce à la revue *Tel Quel*, dont le numéro 71 est entièrement consacré à la présentation du milieu culturel américain contemporain. Il s'agit de la contribution de Harry Blake, « Le post-modernisme américain », qui revêt en quelque sorte le rôle d'initiateur pour ce qui est des nouvelles tendances dans l'écriture américaine à travers une analyse de la situation politique et sociale dans ce pays.

Toutefois, ce n'est que quatre années plus tard, dans l'article déjà mentionné de John Barth, qu'il est possible de repérer les premières tentatives pour comparer les situations respectives en Amérique, en Europe et en France. Il est en quelque sorte évident que ces premiers parallèles, faits toujours par un critique et auteur américain, s'emparent des auteurs du Nouveau Roman. Mais nous allons voir que c'est justement sur ce point que surgissent les premières divergences entre les critiques américains et français : Si le Nouveau Roman comprend, pour les uns, les nouvelles tendances dénommées « postmodernistes », pour les seconds il relève encore de la modernité, avant tout pour son caractère d'avant-garde qui semble, pour eux, le synonyme du modernisme.

Les années 1980 et la fin du siècle

A la différence de la phase précédente de constitution de la notion, les années quatre-vingt représentent un vrai essor des études et des débats sur le postmoderne, en Europe en particulier. La situation a changé à tel point qu'il s'avère impossible, et pour ainsi dire inutile, de chercher toutes les impulsions qui ont contribué au développement du phénomène. Il ne s'agit plus du développement de la notion de postmoderne, mais d'un développement du « discours de la postmodernité ».[20] Le postmoderne est devenu l'objet d'un débat assez large non seulement chez les philosophes et les esthéticiens, mais aussi dans le domaine de la science, de la théologie, du droit et de l'éthique. De plus, les questions liées à la distinction entre le post-moderne, le pré-moderne et l'anti-moderne semblent, peu à peu, se résoudre à cette époque.

Le débat Lyotard – Habermas fut primordial pour la constitution de la notion ainsi que pour la mise au point de sa portée. Mené dans les revues *New German Critique* et *Praxis International* au milieu des années quatre-vingt, ce débat a élaboré un fondement

19 *Ibid.*

20 En effet, Stanislav Hubík, *op. cit.*, parle du « discours de la postmodernité („diskurz postmoderny“) », notion ne couvrant plus le sens de « ce qui apparaît après la fin de la modernité, au terme d'un mouvement historique », mais d'un changement dans le paradigme de la pensée contemporaine, caractérisé notamment par J.-F. Lyotard dans *La Condition postmoderne*.

philosophique à partir duquel, effectivement, ont pu s'établir les liens avec d'autres disciplines. L'idée que le postmoderne représente un changement paradigmatique dans les cultures occidentales – américaine et européenne – s'est formée au cours des années quatre-vingt. Le fait que c'est le « mûrissement » de la culture américaine à partir des années cinquante ainsi que, plus tard, de celle d'Europe qui a entamé ce changement paradigmatique s'est révélé d'une même importance. De cette manière, un champ d'observation de ce phénomène multidisciplinaire qui atteint pratiquement la totalité du domaine culturel s'est établi. Ont été non seulement verbalisées des questions liées au champ d'observation du point de vue du postmoderne, comme la théologie postmoderne,[21] mais également d'autres questions qui s'adressent de nouveau à l'art de manière plus générale.

La discussion des années soixante-dix pour laquelle le postmoderne va de pair avec la fin d'une modernité fatiguée et déchue s'oriente, lors de cette phase, vers le côté positif, c'est-à-dire vers de nouvelles conceptions du phénomène qui ne se fondent plus sur la négation de la modernité. La notion acquiert de cette façon de nouvelles dimensions qui en font un champ d'analyse vaste et de moins en moins stable. En effet, plus nombreux sont les auteurs et critiques qui traitent ce sujet, plus il est possible de repérer de définitions. Pareillement, de plus en plus nombreux sont les critiques de la notion et les sceptiques quant à son application à l'art, la littérature, la philosophie, la sociologie, etc. contemporains.

Plus on approche d'aujourd'hui, plus on s'aperçoit de la tendance à récapituler les différents points de vue et significations de la notion afin de les soumettre à une étude critique et synthétique. A ceci répond l'apparition des monographies,[22] des recueils analytiques,[23] mais aussi des critiques.[24]

L'acception du terme en Amérique et en France

La notion apparaît et devient caractéristique d'une époque ou d'un type d'art premièrement aux Etats-Unis, notamment à partir des années 1960. En France, au contraire, elle surgit une vingtaine d'années plus tard, au début des années 1980. Cette apparition est en large partie, voire entièrement, déclenchée par la publication du « rapport sur le savoir des sociétés les plus développées » – *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard en 1979, commandé par le Conseil des Universités de Québec. Pour accueillant que soit le milieu américain envers cette appellation relativement nouvelle, elle acquiert de nouvelles significations du fait qu'elle est employée

21 Cf. H. Cox, *Religion in the Secular City. Toward a Postmodern Theology*, New York, Routledge, 1984.

22 F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London- New York, Verso, 1991; Stanislav Hubík, *op. cit*.

23 Numéros 5 et 6 des *Cahiers de philosophie*, 1988; Hugh J. Silverman (éd.), Postmodernism : Philosophy and the Arts, New York-London, Routledge, 1990.

24 Alex Callinicos, *Against Postmodernism*, New York, Routledge, 1991; S. Pfohl, « Welcome to the PARASITE CAFE; Postmodernity as a social problem », *Social Problems*, № 4, 1990, pp. 421-442 ; Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988 ; Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

pour désigner des réalités nouvelles ; le milieu français, de son côté, se montre assez circonspect, jusqu'au moment où il reconnaît, dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, l'éventuelle utilité de la notion.

Le décalage dans l'usage de la notion entre les deux milieux culturels est, certes, conditionné par les différences de situation historique. Les raisons de ce décalage reposent, selon Antoine Compagnon, sur le retard que prend la société française, ou européenne occidentale, par rapport à l'Amérique où le terme apparaît tout d'abord au sens péjoratif du kitsch pour être ensuite remplacé par celui, déjà positif, de « la célébration de la contre-culture et de l'expulsion de la mauvaise modernité ».[25] Cette fois-ci le terme s'associe à un autre phénomène social, à savoir l'apparition de la société de consommation. Logiquement, cette dernière s'annonce en France, et en Europe occidentale en général, plus tard qu'en Amérique. La généalogie du terme se montre donc double. L'une place son origine outre-atlantique et selon ses partisans, elle se base sur un phénomène d'ordre culturel ayant ses racines dans l'évolution de la société américaine après la seconde guerre mondiale[26] ; selon les autres le terme ne s'ancre vraiment que dans les années 1960 et représente un phénomène d'ordre esthétique,[27] spécifiquement américain. D'où aussi sa forme de « *postmodernisme* » qui se distingue de la « *postmodernité* », notion répandue en Europe et renvoyant plutôt à une période plus ou moins définie.[28] Née de réflexions américaines, la seconde discussion du postmoderne paraît représenter une question plutôt européenne qui se développe avant tout dans les années 1980.

Il y a donc une vraie différence entre les deux acceptions respectives du terme. Tandis que l'Amérique fonde la notion sur une réaction contre le modernisme, l'Europe occidentale, y compris la France, y voit une évolution logique de la modernité qui n'advient qu'après la crise du pétrole dans la première moitié des années 1970, et la postmodernité ne se théorise pour elle qu'après la parution de l'ouvrage de Jean-François Lyotard. Dès lors la question postmoderne s'étend non seulement au plan artistique et littéraire, mais également à celui de la philosophie, de la sociologie et d'autres disciplines. Ceci implique que l'époque des Trente Glorieuses avec la vogue des sciences humaines, représentées en particulier par le structuralisme français en plein essor et le Nouveau Roman, relève encore des temps modernes, ce qui n'est pas le cas pour les théoriciens du « postmodernisme » américains qui considèrent les géants du structuralisme français (Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, etc.) ainsi que les néo-romanciers comme déjà postmodernes. En France en revanche, un représentant on ne peut plus significatif du Nouveau Roman, tel un Alain Robbe-Grillet, ne manifeste des traits postmodernes qu'à partir des années 1980, en devenant une sorte d'autobiographe.[29]

25 Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 160.
26 Antoine Compagnon, *op. cit.*
27 Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 29.
28 Sur ce sujet cf. le numéro 1 des *Etudes littéraires*, vol. 27, été 1994, Université Laval, Québec, intitulé *Postmodernismes :* Poïesis *des Amériques,* ethos *des Europes*.
29 Antoine Compagnon, *op. cit.*

La réticence envers la notion de postmoderne dans le milieu français[30] aide à distinguer les deux phénomènes (américain et européen). La vieille Europe, héritière de la pensée des Lumières, a toujours manifesté une grande circonspection pour tout ce qui provenait du nouveau monde. D'autant plus s'il s'agissait d'une idée qui mettait en cause la modernité avec toutes les découvertes d'ordre démocratique et humaniste. Le point de vue, provenant d'outre-atlantique, sur les positions françaises dans cette question se montre intéressant : « Cette présumée rupture [entre le milieu culturel et intellectuel américain et français] fait sans doute l'affaire des philosophes, en particulier ceux de l'Ecole française, qui en sont encore à se battre pour avoir leur place au soleil après l'éblouissante vivacité du siècle des Lumières. […] Enfin les textes auxquels nous sommes constamment amenés à nous référer ces temps-ci – les textes de référence du postmodernisme sont presque tous écrits par des Français – s'avèrent souvent de grandes dissertations sur de petites affaires. Ils se vautrent dans l'hyperbole. »[31]

La question du postmoderne semble être étroitement liée avec la problématique des avant-gardes. Le « postmodernisme » américain se distingue également du postmoderne européen par son caractère de réaction contre le modernisme qui est une partie intégrante de la modernité, caractérisée de plus en plus par les termes de libéralisme démocratique et économique. Selon Matei Calinescu, ce « postmodernisme » représente un outil de propagande anticommuniste dans la guerre froide et il est synonyme du désir d'unir l'art et la vie, de valoriser l'art populaire, la culture de masse.[32] Sous une telle égide programmatique, le « postmodernisme » américain se révèle plus comme une continuation, si ce n'est pas l'achèvement, du mouvement des avant-gardes européennes. Ce constat l'oppose en effet à la « postmodernité » européenne dont l'une des caractéristiques capitales repose sur la disparition de l'effet avant-gardiste.[33]

Cet attribut se reflète pour la première fois dans le mouvement trans-avant-gardiste né en Italie dans les années 1970. Théorisé par Achille Bonito Oliva,[34] ce mouvement est apparenté à la toute première postmodernité. Henri Meschonnic parle dans ce contexte du « post(trans)-avant-gardisme »[35] qui, selon ses mots, mélange toutes les avant-gardes pour les anéantir enfin. Le trans-avant-gardisme italien, devenu vite international, prend pour point de départ la rupture avec la tradition avant-gardiste qui avait fondé le modernisme européen. Ce mouvement artistique, selon les formules d'Oliva, vise à profiter d'une faiblesse et d'un épuisement dans l'incessant renouveau des avant-gardes américaines afin d'imposer à nouveau la scène artistique européenne. Ainsi, le « postmodernisme » européen se montre déjà comme une

30 Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 146.
31 Ashton Dore, *Malaise fin de siècle et postmodernisme*, Caen, D. A. et l'Echoppe, 1990, p. 13.
32 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
33 Cf. notamment l'essai de Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, pour qui cette « impureté » de l'art contemporain, son éclectisme privé de toute obligation d'innover est en quelque sorte synonyme de la mort des avant-gardes.
34 *L'Ideologia del traditore*, Milano, Feltrinelli, 1987.
35 Cf. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 224.

théorie de l'épuisement des avant-gardes et, par conséquent, aussi du modernisme. Annonçant la fin de l'obligation d'innover sans fin, de la fidélité à toute idéologie, le trans-avant-gardisme postule deux valeurs de la création artistique : d'un côté la parodie et la citation en tant que produits issus du choix aléatoire effectué au cours des trajectoires spatiales (tous les territoires) et temporelles (passé, futur), dépourvus de toute finalité critique et marqués par un certain culte de l'inauthentique venu remplacer celui de l'originalité. De l'autre les dérives en direction d'un seul but : le plaisir mental et physique.

Un certain nombre des positions prises par cet « ultime modernisme » ou « premier postmodernisme » n'est sans influence sur la « postmodernité » européenne développée à partir des années quatre-vingts. Ces positions ont été analysées et théorisées notamment par Lyotard, Habermas, Baudrillard, Lipovetsky, Meschonnic, Vattimo, Scarpetta, Torrès, etc., pour ne mentionner que les plus souvent cités dans le milieu français. La constitution de la notion connaît donc *grosso modo* trois phases. La première, qui pourrait être désignée comme *initiale*, qui est presque exclusivement américaine et qui s'étend depuis la fin des années cinquante jusqu'aux années soixante-dix, est marquée par une volonté de rupture d'avec le modernisme et par l'élaboration de nouvelles pistes de création artistique. Cette approche ne contredit pas la logique des avant-gardes. La seconde phase à laquelle correspond le mieux le qualificatif de *transitoire* couvre le passage de l'impulsion américaine au travers du trans-avant-gardisme italien, devenu ultérieurement international. Les revendications américaines premières ont été déplacées vers un au-delà de la logique des avant-gardes de sorte qu'elles semblent désuètes et inopérantes. Ce n'est que lors de la troisième phase de sa constitution que la notion se voit procurer un fondement théorique, et en particulier philosophique qui cherche les motifs et les sources de tels changements dans le domaine de l'art, mais surtout les origines des mutations qui avaient eu lieu dans les sociétés occidentales dans le dernier tiers du XXe siècle.

Il faut tenir compte tout de même de la réticence et des raisons possibles de cette réticence de l'intellectualisme français vis-à-vis de la notion. Cette réticence n'est-elle pas en soi intéressante et révélatrice ? Ne révèle-t-elle pas, à force de se répéter sans cesse, certaines « impasses »[36] du paysage culturel français ? La France est considérée comme le berceau de la modernité. C'est depuis la modernité de Baudelaire que l'on tend à regarder tout art contemporain, c'est-à-dire nouveau, comme moderne. Cet art est censé être le moteur de l'évolution artistique, du « progrès » en art. D'où son sérieux ultime. Opérant une sorte d'« auto-recyclage », elle est réflexive et autoréférentielle. Ce repli sur soi inspire une ironie qui enlève du sérieux de la modernité. La difficulté d'accepter le postmoderne paraît donc comme une difficulté d'admettre le refus du sérieux et de « pratiquer une mise à plat ironique repoussant par avance toute totalisation, tout nouveau programme de vérité énoncé comme tel. »[37]

---

36 Félix Torrès, « POST-MODERNE », « Dictionnaire d'une époque. Entrées et clés », *Le Débat*, № 50, mi-août 1988, p. 214.

37 *Ibid*.

« Post- » quoi en effet ?

Vu les différences des définitions du postmoderne, que ce soit dans le domaine de l'art, de la pensée, de la société ou de la science, il ne paraît plus possible d'envisager la quête terminologique comme la recherche d'un terme pour une époque postérieure à la modernité. Malgré le préfixe et en dépit de la définition par rapport à la modernité, on se refuse à penser ce phénomène en termes d'époque. La terminologie est alors obligée de résoudre un problème au moins double : premièrement ce que signifie cette « postériorité » par rapport à la modernité ou, plutôt, au modernisme, contenue dans le préfixe « post » ; et, en second lieu, ce par rapport à quoi le nouveau se définit.

Désigner le/la « post-moderne/modernisme/modernité » comme une époque, un mouvement, une esthétique, une pensée, etc. qui vient après le/la moderne/modernisme/modernité semble juste dans la première phase de la constitution de la notion. Celle-ci est réservée exclusivement, à quelques exceptions près, au domaine culturel américain. Elle est entièrement vouée à la recherche du nouveau par rapport au modernisme. Et même, les auteurs postmodernes qui relèvent de ce « postmodernisme américain premier » s'appliquent à se délivrer des contraintes de l'écriture inventées et surtout cultivées par le modernisme. Leur objections portent notamment sur la question de la réception qui est, selon eux, peu intelligible, sans différencier le type de lecteur, en raison des procédés et techniques littéraires devenues une somme de règles qu'il faut observer. Ce sont elles qui forcent l'auteur à pousser encore plus loin l'inventivité scripturale sans tenir compte des obstacles qu'une telle démarche peut représenter pour le lecteur. De même, la question de l'élitisme moderniste semble contrecarrer la conception de l'art « antiélitiste, antiautoritaire, commun, facultatif, gratuit ou anarchique ».[38]

En ceci la première phase rejoint le mouvement des avant-gardes. Ce modernisme, recherché par les premiers partisans du postmoderne, parmi lesquels notamment John Barth, est représenté par les auteurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Ceux qui subvertissent l'écriture héritée de Balzac, Flaubert ou Zola (Proust, Joyce, Woolf… ; en poésie les successeurs de Baudelaire), qui poussent plus loin la destruction des genres littéraires, des règles de l'harmonie en musique, les lois de la perspective et de la figuration en peinture, etc.

Dans cette optique, la notion écrite avec un trait d'union reflète le caractère de rupture et de succession de la relation entre le moderne et le postmoderne. Employée avant tout par les théoriciens américains[39] et par les adversaires de l'idée du postmo-

---

38 Note postmoderniste en réaction à la notion de « déshumanisation » caractérisant le modernisme : « Anti-elitism, Anti-authoritarianism. Diffusion of the ego. Participation. Art becomes communal, optional, gratuitous, or anarchic. » Ihab Hassan, « POSTmodernISM », *New Literary History*, Volume 3, № 1, automne 1971, p. 25. « Speculating further, we may say that the Authority of Modernism – artistic, cultural, personal – rests on intense, elitist, self-generated orders in times of crisis, of which the Hemingway Code is perhaps the starkest exemplar, and Eliot's Tradition or Yeats' Mythology is a more devious kind. Such elitist orders, perhaps the last of the world's Eleusinean mysteries, may no longer have a place amongst us, threatened as we are, at the same instant, by extermination and totalitarism. » *Ibid.*, p. 29.

39 Cf. Harry Blake, « Le postmodernisme américain », *Tel Quel*, № 71, 1977.

derne,[40] elle semble symptomatique d'une « relation passionnelle ou ambivalente »[41] et représente en quelque sorte l'opposé de l'autre façon de l'écrire. Postmoderne écrit sans trait d'union implique alors de manière symbolique une nouvelle prise de position par rapport à la modernité et/ou au modernisme. Ainsi, sous cette seconde forme, la notion serait considérée comme un outil pour penser la nouvelle réalité émergeant en Europe à la fin des années 1970 et dans les années 1980 et dont le point culminant serait la chute du mur de Berlin. Cette deuxième acception de la notion n'est donc plus en relation conflictuelle avec le moderne, elle ne représente pas, ou ne veut pas représenter, une rupture avec la modernité ni avec le modernisme.

A la manière du trait d'union, le préfixe « post- » prête à une certaine confusion qui caractérise les attitudes envers le terme. Les différentes positions semblent se radicaliser notamment depuis le célèbre débat entre Lyotard et Habermas. Si les uns prétendent que le préfixe implique un moment postérieur au moderne (que ce soit le modernisme ou la modernité) dans le sens du dépassement, les autres ne tardent pas à mettre en évidence le caractère contradictoire de cette combinaison lexicale : supposé que « moderne » signifie présent (l'étymologie latine se basant sur « *modo* » – « récemment » est plus qu'éloquente), comment imaginer le moment qui vient après ?[42] Et si le « post » veut dire un « après », c'est-à-dire une continuité et rupture en même temps, pourquoi un nouveau terme ? En gardant l'idée de la continuité d'un côté, mais en déclinant la volonté de rompre avec le moderne de l'autre, le postmoderne se révèle comme contradictoire et inutile,[43] puisqu'il reprend le geste moderne par excellence.

Cependant, il y en a aussi d'autres qui ne voient plus dans ce préfixe l'idée de postériorité, mais une « prise de distance et de discontinuité » vis-à-vis du passé, voire une « prise de congé » par rapport au moderne,[44] symbolisé par sa recherche incessante du développement par le biais du dépassement,[45] mais aussi une réapparition des « thèmes de recours à » – qui seraient plutôt des « thèmes de retour », tels que les mythes et les archétypes.[46]

Le point autour duquel gravitent les diverses exégèses du terme est donc toujours le même : quels critères adopter, quels aspects du moderne prendre en considération – ceux de la modernité ou ceux du modernisme -, bref, par rapport à quoi définir le postmoderne ? En plus, même cette nécessité de se définir par rapport à une époque, un mouvement, une façon de penser, fût-ce le modernisme ou la modernité ou aucun d'entre eux, semble rejetée par les postmodernes eux-mêmes, dans la mesure où chacun possède son propre point de vue.

---

40 Cf. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988 ; Jürgen Habermas, « Modernité, projet inachevé », *Critique*, № 314, 1981 ; Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
41 Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 36.
42 Cf. Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 144.
43 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 220.
44 Qui s'apparente dans ce cas à ce que nous appellerons à l'instar de Gilles Lipovetsky le « modernisme ».
45 Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.
46 Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 16.

Si chacun des théoriciens reflète dans sa conception du postmoderne un aspect différent de la modernité ou du modernisme, une multitude de divergences et de différends surgit. Et ce sont ces divergences qui inspirent aux adversaires du postmoderne la conclusion qu'il s'agit d'un simple « jeu de langage à lui seul. Un mot mis sur le vide pour le combler, pour l'annuler. »[47] D'ailleurs, Jean-François Lyotard avoue avoir trouvé commode de se servir du terme de « postmoderne » et l'avoir repris par « provocation ». Toutefois, tout en avouant le côté ludique de son choix, il refuse l'interprétation du terme comme jeu gratuit, ne serait-ce qu'en fait de la clarté de son projet : « en le [le terme] détournant de son usage pour revenir dans ce jeu de cette équivoque, sur l'analyse d'une certaine modernité, en ayant comme objectif d'en accuser les impasses ou les impossibilités. »[48] Ainsi, le préfixe « post- » ne désigne pas le simple aspect de postériorité qui ferait apparaître le postmoderne (la postmodernité ou le postmodernisme) comme une époque qui succède à la modernité après l'avoir dépassée, ni même comme un mouvement qui serait venu répéter ou « recycler » le modernisme, mais comme un retour *sur* la modernité – c'est-à-dire aussi le modernisme comme une branche de cette dernière – afin de l'analyser, de faire son « anamnèse », « analogie » et « anamorphose ».[49] De surcroît, le caractère contradictoire de la notion (alliance du postérieur et du récent) lui paraît être une clé herméneutique : se basant sur une logique aporétique, l'arrivée de l'œuvre postmoderne est trop tardive pour son auteur, ou bien, ce qui revient au même, sa mise en œuvre commence toujours trop tôt,[50] c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un nouveau point de vue, une nouvelle dimension de l'œuvre moderne, devenue ainsi postmoderne. D'où la nécessité de ne pas penser l'œuvre postmoderne comme celle qui vient après l'œuvre moderne, une œuvre qui soit délimitable chronologiquement, mais comme sa dimension spirituelle ou, « mieux, un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. »[51] En ce sens, le préfixe « post- » ne fait qu'indiquer que la position postmoderne fait partie du moderne, à ceci près qu'elle met en évidence certains aspects non plus pour les critiquer ou pour les réfuter – ceci ne serait qu'une phase transitoire dans le passage au postmoderne -, mais pour les dissimuler ou, plus précisément, pour les éviter.

Le postmoderne, la postmodernité et le postmodernisme.

Le caractère confus de la notion, dû à une combinaison malheureuse du préfixe « post » et de suffixes divers, fait que sa signification n'implique pas directement

47 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 262. Du reste, même John Barth, l'un de ceux qui ont commencé à l'employer dans le domaine de la littérature, se montre plus tard sceptique à son usage : « Terme maladroit, évoquant l'activité d'un groupe d'épigones tardifs : moins une nouvelle direction vigoureuse, ou même intéressante, dans le vieil art du récit, que la chute décevante d'une pièce après son grand acte. » John Barth, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. », *Poétique*, 48, 1981, p. 397.

48 Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, № 239-240, mars 1987.

49 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 119.

50 *Ibid.*, p. 31.

51 Eco, Umberto, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 76.

ce que l'on pourrait attendre d'elle à première vue. La confusion qui en découle est pourtant un fait qui la rapproche de cette époque où la notion est née. Elle semble « condenser l'actuelle confusion. »[52] Elle est le symptôme d'une époque qui se rend compte de l'impossibilité de se penser de la même manière que précédemment, mais dont les points de repère sont toujours à rechercher et qui est, pour l'instant, à l'état de naissance.

D'où également un troisième aspect de la notion, toujours d'ordre lexical, à savoir ses possibilités suffixales. Celles-ci reflètent, encore de manière symptomatique, les différents aspects du moderne auxquels ils ont recours. Comme dans les cas évoqués précédemment, l'aspect géographique se fait remarquer dans la problématique. Le *postmodernisme* paraît être admis comme un mouvement culturel, une nouvelle esthétique, répandue avant tout aux Etats-Unis, tandis que la *postmodernité* émerge comme nouvelle phase de la modernité dont le trait principal serait une autre manière de se penser elle-même, et qui se dessine en Europe à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette nouvelle phase dite postmoderne se distingue par « un type de société problématique en voie de mutation ».[53]

Quant au « *postmoderne* » auquel Jean-François Lyotard[54] a eu recours, il a un sens plus large par rapport à la postmodernité et au postmodernisme dans la mesure où le postmoderne est défini de manière plus générale et enferme les traits et les aspects des deux autres termes. Ce troisième terme ne se place donc pas sur le terrain d'une esthétique ou des concepts philosophiques concrets, mais dans le domaine des réflexions philosophiques, esthétiques, historiques et sociologiques générales. Par le « postmoderne » n'est plus décrite une esthétique, une époque ou une société concrète – par exemple celle des Etats-Unis des années 1970 -, mais on parle par son biais des tendances ou des manifestations éventuelles. D'où aussi le conditionnel des prédicats dans la caractéristique du postmoderne de Jean-François Lyotard :

> [L]e postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même, ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible, ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. [55]

Il est donc possible de distinguer, dans la question du postmoderne, plusieurs paramètres qui s'entrecroisent : d'un côté la problématique de la périodisation (nouvelle ère), de l'autre la question sociale (nouvelle société) ; de nouvelles tendances de la pensée (une autre philosophie) d'un côté, la problématique esthétique (une autre écriture, peinture, musique, architecture...) de l'autre. Il est vrai que ces aspects sont étroitement liés, mais il s'avère utile pour notre travail de les distinguer. Si le terme de postmodernisme est souvent employé en rapport avec une nouvelle écriture américaine, qui est une continuation de la lignée moderniste vu sa façon de se définir

52 Cf. Christian Ozuch qui parle du terme de « post-modernité » de Guy Scarpetta : « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988.
53 Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, № 1, 1998, p. 28.
54 Cf. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
55 *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 31.

par rapport au modernisme, la question de la postmodernité affecte tout autant le domaine social et philosophique. La problématique de la périodisation reste un problème commun aux deux côtés de la question.

Toujours est-il que le problème des dérivés adjectivaux demeure. Car s'il est question d'une nouvelle attitude architecturale réagissant contre le projet fonctionnaliste et contre tout ce qui est lié à l'architecture moderne, les théoriciens ne se servent que de l'adjectif « postmoderne », alors qu'il s'agit ici d'une question d'ordre esthétique et qu'il conviendrait donc mieux d'employer l'adjectif dérivé du terme postmodernisme : postmoderniste. Il en va de même quant à l'esthétique littéraire. Lorsqu'ils parlent de la nouvelle écriture, Ihab Hassan, Linda Hutcheon, Harry Blake ou Janet M. Paterson utilisent l'adjectif « postmodern ».[56] Seul John Barth semble être sensible aux diverses connotations des suffixes adjectivaux.[57]

Il serait donc logique de garder les termes pour désigner la problématique dans les domaines respectifs, tels qu'ils se présentent dans les propos des spécialistes. Autrement dit, nommer *postmodernisme* (y compris l'adjectif qui se présenterait sous forme de « *postmoderniste* », non pas de *postmoderne*) les nouvelles tendances dans le domaine de l'esthétique, appeler *postmodernité* (avec l'adjectif *postmoderne*) l'aspect social de la nouvelle période. La postmodernité à l'état de naissance serait donc marquée par une nouvelle société qui pense d'une autre manière et dont la vie revêt de nouvelles apparences grâce aux inventions technologiques, aux nouvelles possibilités permises par les nouveaux paramètres de la diffusion d'informations. Finalement, il serait pertinent de désigner par l'adjectif *postmoderne* le caractère de l'attitude d'une œuvre qui peut, sans nulle restriction, appartenir à une esthétique, poétique dans le cas de la littérature, postmoderniste et le caractère de l'approche de son auteur face au contexte littéraire.

Or dès le moment où ce « mode d'emploi » des notions est appliqué au domaine littéraire ou au domaine de l'art en général, de nouvelles difficultés apparaissent. A savoir le problème qui touche deux côtés distincts de l'œuvre littéraire, mais qui n'existent qu'ensemble. Le premier représente la pratique textuelle ou, dit de façon simplifiée, la « forme » de l'oeuvre et le second la matière textualisée, en d'autres termes le « contenu » de l'oeuvre. Au moment où cette distinction se voit appliquée au texte narratif[58], un obstacle au moins double se fait jour. Il s'agit, en premier lieu, de la mise en relation des modes de textualisation avec la textualisation de la réalité postmoderne même. Question qui se pose dès que le texte littéraire ne s'inscrit pas dans des pratiques qui seront appelées provisoirement *poétique postmoderniste*, qui

---

56 Cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982 (2e édition), Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, New York / London, 1988, Harry Blake, « Le Post-modernisme américain », *Tel Quel*, № 71, 1977, pp. 171-182, Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1990, (2e édition augmentée 1993).

57 Cf. Barth John, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. », *Poétique* 48, 1981, pp. 395-405. Nous soulignons.

58 Vu que le corpus que nous allons étudier est constitué uniquement de textes narratifs – romans et récits de Jean Echenoz -, l'étude de cette problématique se limitera donc uniquement à ce type de texte littéraire et ne s'intéressera point aux genres.

néanmoins reflète certains aspects de la postmodernité, c'est-à-dire les fonctionnement sociaux et culturels classés parmi les postmodernes. En second lieu apparaît l'écueil qui touche la vie d'une œuvre littéraire elle-même : la façon dont elle se présente en tant qu'œuvre littéraire. C'est-à-dire si elle fait partie d'un projet littéraire dont les objectifs ont été énoncés sous forme d'un manifeste, d'une préface, etc., ou, tout simplement, d'un commentaire fait par l'auteur pour expliquer ses intentions. Du coup, il faudra de nouveau recourir aux définitions, car quels critères adopter pour décider finalement qu'un tel texte (métatexte) incarne ce projet. C'est-à-dire définir quel type de texte rend compte de la volonté de définir la démarche littéraire d'un écrivain et qui la définit.

Conclusion du chapitre 1

Pour conclure cette série d'interrogations, des généralisations s'imposent comme la seule issue du problème : tout ce qui précède, hormis les questions terminologiques, ne représente pas des critères discriminatoires aux limites étanches, mais plutôt des tendances, des traits, des attributs du postmoderne en tant que propriété d'une œuvre littéraire. Leur manifestation n'implique pas que l'œuvre doive être postmoderne, de même que leur absence ne signifie pas qu'une œuvre ne puisse pas être désignée comme telle.

En ce sens, nous allons faire la distinction entre les phénomènes relevant du domaine purement littéraire - questions formelles de littérature qui se présentent dans l'œuvre de Jean Echenoz. En pareil cas, nous emploierons le terme de postmodernisme. Et nous aborderons les phénomènes qui relèvent du réel socio-historique, c'est-à-dire qui portent sur la société du dernier quart du XXe siècle ; à cette occasion, où la littérature fait face à la société postmoderne, il sera question de la postmodernité.